

Richard Maltby

‘O’ JAK OBRZYDLIWE KULTURA AMERYKAŃSKA I ANGIELSKA KRYTYKA

[W] dziedzinie gustu, bardziej niż gdziekolwiek indziej, wszelka determinacja jest negatywna. I niewątpliwie smak stanowi przede wszystkim niesmak, owoc wstrętu bądź organicznej nietolerancji („to mnie przyprawia o mdłości”), wobec innych gustów, gustów innych. [...] A dla tych, którzy uważają się za posiadaczy gustu prawomocnego, najbardziej nieznośne jest przede wszystkim świętokradcze połączenie takich gustów, które gust nakazuje rozdzielić¹.

Pokolenie lat 50. wyrosło na amerykańskich filmach, komiksach i muzyce: amerykańska kultura masowa nie była zaimportowaną odrębną całością, lecz stanowiła część naszego codziennego doświadczenia, część procesu odbudowywania naszej powojennej, pofaszystowskiej, neokapitalistycznej tożsamości. [...] Ameryka była dla nas zarówno chorobą, jak i odtrutką. [...] Nie było potrzeby wyjeżdżać poza Amerykę, by znaleźć dla niej alternatywę².

W artykule z 1989 roku na temat wpływu nowych technologii komunikacyjnych na tożsamość kulturową David Morley i Kevin Robins postawili tezę, że „kultura amerykańska” posiadała zdolność do przesuwania społecznych, kulturowych i geograficznych granic. Dowodzili, że Ameryka „stanowi teraz część europejskiego kulturowego repertuaru, część europejskiej tożsamości”³. Pozostaje jednak kwestią otwartą to, jak bardzo postmodernistyczna geografia nadawców satelitarnych i internetu przededefiniowały pojęcia narodowości kulturowej. Ameryka – czy raczej to, co moglibyśmy teraz nazwać Ameryką „wirtualną”, zbudowaną

¹ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Scholar: Warszawa 2005, s. 74–75.

² A. Portelli, *The Transatlantic Jeremiad: American Mass Culture and Counterculture and Opposition Culture in Italy*, [w:] *Cultural Transmissions and Receptions: American Mass Culture in Europe*, eds. R. Kroes, R. W. Rydell, D. F. J. Bosscher, Amsterdam University Press: Amsterdam 1993, s. 130–131.

³ D. Morley, K. Robbins, *Space of Identity: Communications Technologies and the Reconfiguration of Europe*, „Screen” 1989, No. 4, s. 21.

z eksportowanych produktów własnej kultury – stała się „elementem” europejskich tożsamości, kwestionując definicje „tego, co narodowe” przynajmniej od roku 1920, kiedy to Departament Stanu oficjalnie określił sposób, w jaki dostęp do amerykańskiej kultury popularnej – w połączeniu z ograniczeniem imigracji – powinien przekształcać „tęsknotę za emigracją [...] w pragnienie naśladowania”⁴. Na przykład w 1937 roku artykuł wstępny w „Daily Express” zawierał skargę na brytyjskich widzów, którzy „mówią Ameryką, myślą Ameryką i śnią Amerykę. Mamy kilka milionów ludzi, w większości kobiet, którzy we wszystkich swoich celach i zamiarach są tymczasowymi obywatelami amerykańskimi”⁵. Zagraniczne, znajome terytorium Hollywoodu zaludnione przez tych fantazmatycznych obywateli nie znajdowało się po drugiej stronie Atlantyku; w imię precyzji należałoby raczej stwierdzić, że amerykańska kultura popularna zawsze należała do wirtualnej geografii, w której lokalizacja „Ameryki” była określona z dokładnością podobną do granic Rurytanii, Freedonii czy któregoś z innych mitycznych europejskich królestw Hollywoodu⁶.

Ostatnie dyskusje o porozumieniu GATT wskrzesiły europejską retorykę kulturowego nacjonalizmu, a wraz z nią akademickie zainteresowanie problematyką definicji „tego, co narodowe” w kontekście kina i kultury. Problem w tym, że amerykańska kultura popularna od tak dawna stanowi część codziennego życia mieszkańców innych krajów, że rodzi się pytanie, w jakim sensie można w ogóle uznać, iż posiada ona typowo amerykańską tożsamość narodową. „Amerykанизacja świata” w realny sposób rozpoczęła krążenie przez granice państwowe wielonarodowej kultury popularnej. Nie zna ona granic, uznaje natomiast zasadę produkcji i obrotu nieelegantcko nazwaną „glokalnością”, a więc „standard całościowego projektu elastycznego na tyle, aby tworzyć lokalne warianty na potrzeby indywidualnych rynków”⁷.

To co Dick Hebdidge nazwał „wszechobecnym widmem amerykanizacji” funkcjonowało jako metafora przejścia od ekonomicznej bazy do wirtualnej geografii kulturowych nacjonalizmów przesiąkniętych strachem przed ujednoliceniem i obawami przed pragnieniem naśladowania⁸.

⁴ J. True, *Printer's Ink*, cyt. za: Ch. Eckert, *The Carole Lombard in Macy's Window*, „Quarterly Review of Film Studies” 1978, No. 3, s. 4–5.

⁵ Cyt. za: J. Richards, *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930–1939*, Routledge and Kegan Paul: London 1984, s. 63.

⁶ R. Vasey, *The World According to Hollywood, 1918–1939*, Exeter University Press: Exeter 1997.

⁷ P. Dourado, *Little Glocal Difficulties*, „The Independent on Sunday: The Sunday Review” 1993, 5 September, s. 63.

⁸ D. Hebdidge, *Towards a Cartography of Taste 1935–1962*, [w:] idem, *Hiding in the Light: On Images and Things*, London: Routledge 1988, s. 52.

W niniejszym artykule skupię się na badaniu różnych form oporu wobec kultury amerykańskiej (bardziej niż na marginalnej ekonomicznej efektywności jakiegokolwiek „europejskiego wyzwania” rzuconego hollywoodzkiej dominacji). W Europie istniały względnie stabilne krajowe sektory produkcji filmowej, tworzące głównie na potrzeby krajowej konsumpcji. Jakkolwiek jednak popularne nie były ich produkty, europejskie kinematografie definiowała przemysłowa podległość – z jednej strony podporządkowane były one konkurującym mocarstwom z komercyjnego imperium Hollywoodu, z drugiej natomiast kulturowym nacjonalizmom. Z jednej strony zatem stabilność i materialny dobrobyt każdego poszczególnego krajowego przemysłu był zasadniczo regulowany przez amerykańskie inwestycje i dystrybucję: na przykład we Włoszech we wczesnych latach 70. wycofanie się amerykańskich inwestycji doprowadziło do upadku produkcji krajowej⁹. Z drugiej strony „popularne” kinematografie nieustająco zawodziły w spełnianiu „kulturowych” wymogów niezbędnych do osiągnięcia statusu dzieł „kultury narodowej” zgodnie z definicjami zaproponowanymi przez administracyjny aparat europejskich państw narodowych. Ideał kina narodowego, które spełnia zarówno komercyjne, jak i kulturowe kryteria, jest z definicji niemalże oksymoronem. W najlepszym razie urzeczywistnia się w odosobnionych przypadkach pojedynczych filmów i na pewno nie z wystarczającą częstotliwością, by można było uzasadnić istnienie pojęcia narodowego przemysłu kultury¹⁰.

Tymczasem Hollywood pozostaje w swojej istocie wolne od podobnych kulturowych wyznaczników, a zatem jest znacząco mniej związane z obowiązkiem zachowywania się tak, jak gdyby było kinematografią narodową. Europejczycy często nie dostrzegają, że amerykańscy dostawcy tamtejszej kultury nie rozpoznają swojego produktu jako części ich narodowego dziedzictwa. To wzajemne niezrozumienie może tłumaczyć powstanie retorycznego rozdźwięku między europejskimi wypowiedziami o kulturowym imperializmie zatruwającym „dusze naszych dzieci [...], które zamieniane są w posłusznych niewolników amerykańskich multimilionerów”¹¹, a naciskiem kulturowych imperialistów, że „kultura Stanów Zjednoczonych nie jest szkodliwa”, ponieważ „chodzi tu tylko o rozrywkę

⁹ Zob. Ch. Wagstaff, *Italian genre films in the world market*, [w:] *Hollywood and Europe: Economics, culture, national identity, 1945–95*, eds. G. Nowell-Smith, S. Ricci, BFI: London 1998, s. 74–85.

¹⁰ Zob. Ien Ang, *Hegemony in Trouble: Nostalgia and the Ideology of the Impossible in European Cinema*, [w:] *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, ed. D. Petrie, BFI: London 1992, s. 28.

¹¹ M. Thorez, *Sekretarz Generalny Francuskiej Partii Komunistycznej*, cyt. za: J.-P. Jeancolas, *From the Blum-Byrnes Agreement to the GATT Affair*, [w:] *Hollywood and Europe...*, s. 47–62.

i wypoczynek”¹². Retoryczny rozdzźwięk wskazuje na rozbieżności większe niż te mierzone partykularnym interesem gospodarczym. Można wręcz stwierdzić, że „kultura amerykańska”, której opierali się nacjonaści, była kulturą narodową wyłącznie na zewnątrz granic geograficznych Stanów Zjednoczonych, gdzie jest reprezentowana jako kulturowa „inność” wobec zachowawczo definiowanej i często arbitralnie określonej „tradycyjnej” kultury narodowej.

Od 1920 roku obawy przed amerykanizacją dostarczyły europejskim elitom kulturalnym materiału do dyskusji nad kwestiami nowoczesności, tożsamości narodowej i „kultury” jako takiej. Jako „inność” kultura amerykańska wydawała się elitom niebezpieczna. Jest ona jednak radykalnie demokratyczna – na różnych poziomach kwestionuje dyskryminujące hierarchie: smaku i klasy. Zagrożenie w znacznym stopniu wynika też z zaklasyfikowania jej do kategorii „rozrywki”. Zaś wymienność terminów „rozrywka”, „kultura popularna” i „kultura amerykańska” wskazuje miejsca, gdzie idee estetycznej dystynkcji mieszają się z elitarnymi definicjami nacjonalizmu (w twierdzeniu, że „amerykanizacja” obejmuje proces „równania w dół” skali moralnych i estetycznych standardów). Z tej perspektywy „kultura amerykańska”, dla której Hollywood był metonimią, w ogóle nie była „kulturą”. W zestawie pojęć „kultury amerykańskiej” i „kultury narodowej” kultura nie oznacza tej samej rzeczy: w pierwszym przypadku mamy do czynienia z definicją inkluzywną i antropologiczną, w drugim zaś z opcją opartą na dystynkcji i dyskryminacji.

Część oporu wobec „amerykanizacji” obejmuje rozpoznanie alternatywnych kryteriów, według których jej ekonomiczna dominacja mogłaby być mniej znacząca, gdyby została zdyskontowana przez podział na sztukę i kulturę popularną czy rozrywkę. Podział ten oparty jest na typowej opozycji binarnej. Podczas gdy „sztuka i literatura zakorzenione są w fundamentalnym rozdzźwięku między reprezentacją a rzeczywistością”, kultura popularna „zajmuje się pewnikami”, oferując poczucie pewności, że rzeczy są pod kontrolą, niejasności zostaną wyjaśnione, przemoc można ośwoić, chaos przekształci się w porządek, seksualność nie jest anarchiczna, śmierć nie jest prawdziwa, niesprawiedliwość jest stanem chwilowym, a bunt jest przewidywalnym etapem, który w końcu zostanie włączony w konieczną stabilność wspólnoty¹³.

W liberalnych demokracjach podział na sztukę i rozrywkę był przez większość tego stulecia narzucony formalnie. Proponowana sztuce ochrona przed ograniczeniami ze strony prawa – a więc wolność słowa i wolność wypowiedzi

¹² P. Hoffman, prezes Cinemavision, gdy ogłosił plany rozpowszechnienia filmów hollywoodzkich w Indiach i wschodniej Europie w 1992 roku, cyt. za: J. Coles, *Eastern Promise for Recession-Hit Movies*, „Guardian” 1992, 17 May.

¹³ C. W. E. Bigsby, *Europe, America and the Cultural Debate*, [w:] *Superculture: American Popular Culture and Europe*, ed. C. W. E. Bigsby, Paul Elek: London 1975, s. 15.

– nie przysługiwała rozrywce. Definicja, którą przytoczyłem, stosunkowo jasno uzasadnia podział: w przeciwieństwie do sztuki, rozrywka nie powinna zakłócać społecznego spokoju. W ten sposób granice kultury narodowej są wzmacniane kryteriami gustu i jakości, a kulturowe rubieże kontrolowane są za pomocą instytucji cenzury i krytyki. Reżim cenzury pilnuje, by rozrywka pozostawała w zgodzie z przewidzianą dla siebie społeczną rolą, reżim krytyki definiuje zaś rozrywkę jako trywialną, co ostatecznie utrzymuje dystynkcję w mocy.

Bardziej współczesne podejście do nacjonalizmu kulturowego oferuje alternatywne rozpoznanie tego, czym jest „kultura amerykańska” i jak może być ona pojmowana. Pomyśl zawarty w sformułowaniu Richarda Kuisela, że „kultura amerykańska jest »drugą kulturą« każdego człowieka”¹⁴, rozbudowany został w sugestii Toma O'Regana, iż dominacja Hollywood jest „funkcją lepszego przygotowania do poradzenia sobie ze »zmniejszającą się wartością programów, gdy krążą one poza rynkiem domowym«”. O'Regan powołuje się na koncepcję *americanité* (czy *Americanness*), a więc „Ameryki” wyobrażonej przez różne społeczne formacje. *Americanité* jest kwestią kulturowo zdeterminowaną (francuska wersja „Ameryki” różni się od australijskiej), łączy „lokalną widownię” z „globalnym produktem medialnym” i w ten sposób ułatwia cyrkulację produktów Hollywoodu. Kultura amerykańska – Hollywood – zostaje lokalnie zawłaszczona i wtłoczona w konkretnie usytuowane cele. Ale to jej amerykańska tożsamość czyni ją wielonarodową. Globalny zasób, który jednocześnie dystrybuuje ponadnarodowe estetyczne wartości, zachęca lokalne widownie do dokooptowania odpowiednich dla siebie lokalnych brzmień. Na pewnym poziomie dystrybutorzy kultury amerykańskiej twierdzą, że rozpoznanie tego nie jest wcale dla nich szkodliwe. Jak zauważa O'Regan, Hollywood „nie ma interesu” w usuwaniu różnic między nim a jego zagranicznymi rynkami, ale przekształca je we własne korzyści¹⁵.

Dla elit kulturalnych, niechętnych, aby rezygnować z pretensji do uniwersalnego znaczenia, zenująca wydawała się perspektywa sprowadzenia ich do roli dostarczycieli egzotycznego lokalnego kolorytu, który doda blasku uniwersalnym prawdom kultury amerykańskiej. Paradoksalnie obrońcy „tradycyjnych” narodowych kultur – dokładnie odwrotnie niż producenci krajowi – aby udowodnić, jak groźna jest „kultura amerykańska”, zmuszeni byli do wyolbrzymienia jej wpływu i transformującej siły. Obrońcy „tradycyjnych” europejskich tożsamości bez skrzepowania korzystali z politycznych mechanizmów barier handlowych i cenzury, aby przeciwdziałać dominującemu wpływom Hollywoodu. Limity i dotacje ustawowe ilościowo określały odsetek pokazów w kinach i składy ekip filmowych

¹⁴ R. Kuisel, *Seducing the French: The Dilemma of Americanization*, University of California Press: Berkeley 1993, s. 237.

¹⁵ T. O'Regan, *Too Popular by Far: On Hollywood's International Reputation*, „Continuum” 1992, No. 2, s. 311, 318, 332, 343.

przy określaniu „tego, co narodowe”. Z drugiej strony, cenzura starała się wykreować „to, co narodowe” jako odrębną jakość poprzez uczynienie różnicy kulturowej formą moralnej wyższości. W dalszej części moich rozważań chciałbym przyjrzeć się dwóm przypadkom przekraczania granic kulturowych, gdy formy kultury amerykańskiej trafiły do Wielkiej Brytanii, wywołując reakcję obronną ze strony instytucji cenzury i krytyki, które zakwestionowały prawomocność poszczególnych transatlantyckich praktyk kulturowych.

Wirtualna „kultura amerykańska”, której opierali się Europejczycy, jest po części ich własnym produktem. Na przykład „rodzima amerykańska forma” – film *noir*, „unikalny przykład całego amerykańskiego stylu filmowego”, nosi nazwę francuską i powszechnie przyjmuje się, że zaczerpniętą z powieści kryminalnych *Série noir* Marcela Duhamela¹⁶. Tymczasem w swojej autobiografii Duhamel wyjaśnia, że decyzja stworzenia *Série noir* była rezultatem przełożenia przez niego trzech powieści, *This Man is Dangerous* i *Trujący bluszcz* (*Poison Ivy*) Petera Cheyneya oraz *Nie ma orchidei dla panny Blandish* (*No Orchids for Miss Blandish*) Jamesa Hadleya Chase’a¹⁷. W tym dążeniu do osiągnięcia względnej amerykańskości (*americannes*) znaczącą ironią wydaje się, że zarówno Cheyney jak i Chase byli Brytyjczykami. Choć może jednak jest to coś więcej niż tylko ironia: wydawca niemieckiej imitacji Cheyneya wyjaśniał wszak, że urok amerykańskiego anturażu leży w jego odmienności:

Powieści detektywistyczne dziejące się w Niemczech są najczęściej nudne, a jeśli nie są nudne, wówczas są nieprawdopodobne. Sąsiadujące z nami kraje okazały się oklepem ze względu na strumienie turystów, które tam się kierują. [...] Pozostała nam tylko Ameryka. Jest ona jedynym miejscem, gdzie prawdopodobieństwo nie może być osobiście zweryfikowane przez większość europejskich czytelników. Amerykańska zbrodnia jest wciąż wiarygodna¹⁸.

To spojrzenie na kulturę amerykańską jako fantastyczną, a przez to wiarygodną, zasługuje na refleksję głębszą niż ta, którą mogę tu poczynić. Z kolei w samej Wielkiej Brytanii transatlantyckie działanie kulturowe – jako element wizerunku Ameryki – postrzegane było jako szczególnie transgresyjne. Powieść *Nie ma orchidei dla panny Blandish* stała się tematem eseju napisanego w 1944 roku przez George’a Orwella, w którym przeciwstawiał on „moralną atmosferę” powieści Chase’a tej z *Rafflesa* (*Raffles, the Amateur Craksman*) autorstwa E. W. Hornunga z 1900 roku. Orwell lamentował z powodu „zmiany w ludowej mentalności”, któ-

¹⁶ *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, eds. A. Silver, E. Ward, Overlook: Woodstock, NY 1979, s. 1.

¹⁷ M. Duhamel, *Raconte pas ta vie*, Mercure de France: Paris 1972, s. 491.

¹⁸ Cyt. za: K. Kunkel, *Ein artiger James Bond: Jerry Cotton und der Bastei-Verlag*, [w:] *Der Kriminalroman; zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Hrsg. J. Vogt, W. Fink: Munich 1971, s. 564.

rą zidentyfikował i szczególnie mocno powiązał z procesem amerykanizacji. Chase stał się celem jego krytyki, ponieważ był „Anglikiem, który zdawał się [...] dokonać całkowitego mentalnego przeniesienia do amerykańskiego podziemia”¹⁹. Przewinienie było tym większe, że pisarz doświadczył transferu, nie odwiedzając Stanów Zjednoczonych. Imitował on raczej kulturę amerykańską, co Orwell wiązał z „jankeskimi czasopismami”, przewiezionymi do Wielkiej Brytanii dosłownie jako balast w ładowniach statku²⁰. Wierzył, że książka Chase’a była „nową odsłoną typowo angielskiej sensacyjnej beletrystyki, w której do niedawna istniał wyraźny podział na złych i dobrych oraz ogólne porozumienie co do tego, że w ostatnim rozdziale wygrać musi cnota”. W Orwellowskim wyobrażeniu Ameryki „zarówno w życiu, jak i w świecie fikcji, tendencja do tolerowania zbrodni, a nawet podziw dla kryminalistów – tak długo, jak wygrywają – jest bardzo silnie obecny”²¹.

Groźba, że ten „na wpół zrozumiały import z Ameryki” stanie się częścią świata angielskich wartości, została wyartykułowana przez Orwella w eseju napisanym dwa lata później pod tytułem *Decline of the English Murder*. Okazało się, że życie zaczęło naśladować „niewybredną fikcję”. Doskonały angielski morderca i domowa trucizna przygotowana przez dentystę – którego grzeszna namiętność do sekretarki sprawiła, że morderstwo wydaje się „mniej haniebne i mniej szkodliwe dla jego kariery, niż ujawnienie cudzołóstwa” – ustąpiły miejsca nagłościone-mu przypadkowi, znanemu jako „zabójstwo dołka w brodzie” popełnione przez dwie postaci, które równie dobrze mogły pochodzić ze stron powieści Chase’a. Karl Hunter był dezterem z armii amerykańskiej, który określał siebie mianem „chicagowskiego gangstera stulecia”. Elizabeth Jones była osiemnastoletnią byłą kelnerką, która mówiła o sobie, również bez oparcia w rzeczywistości, że jest artystką striptizu i „twierdziła, że chciała zrobić coś niebezpiecznego, na przykład jako *gun moll*”²². Razem dokonali kilku drobnych, ale brutalnych rozbojów. Tym, co uraziło estetyczną wrażliwość Orwella, był „brak jakiegokolwiek głębszego sensu w całej historii”. Zamiast aury przemocy domowej, która uczyniłaby zabójstwo wyjątkowo tragicznym, podłożem morderstw było tutaj anonimowe życie na sali tanecznej i pozorne wartości filmu amerykańskiego²². Kulturowe znaczenie tkwiło w imporcie odpowiednio motywowanej zbrodni²³.

¹⁹ G. Orwell, *Raffles and Miss Blandish*, [w:] idem, *Decline of the English Murder and Other Essays*, Penguin: Harmondsworth 1965, s. 63, 69.

²⁰ Według Orwella to właśnie środek transportu „spowodował ich niską cenę i zmięty wygląd”. Dodawał, że od wojny „statki były obciążane czymś bardziej użytecznym, prawdopodobnie żwirem”. *Ibidem*, s. 72.

²¹ *Ibidem*, s. 73–74.

²² G. Orwell, *Raffles...*, s. 12–13.

²³ Wbrew nadziejom Orwella, że sprawa nie zostanie na długo zapamiętana, została ona dwukrotnie sfilmowana: w 1948 roku jako *Good Time Girl* i w 1990 jako *Chicago Joe*

Orwellowska krytyka kultury amerykańskiej – którą opisał jako „skok na główkę w szambo” – była częścią angielskiej mieszczańskiej krytyki kulturalnej. Dla niespokojnych krytyków amerykanizacji jej „lśniące barbarzyństwo” reprezentowało pseudokulturę nieprzekonywającego naśladownictwa²⁴. Było ono obce, nienaturalne i w związku z tym szczególnie ohydne. Angielska wizja amerykanizacji jest dyskursem przepaści (*abîme*), pełnym odniesień do pojęć skażenia i zanieczyszczenia, podobnie zresztą jak inwazji, wyrazu gniewu i obrzydzenia wobec nienaturalnych paskudztw tworzonych przez sytuację kontaktu. Brytyjska krytyka kulturowa rzadko opisuje produkty własnej kultury jako bezsensowne czy agresywne. Przemoc – szczególnie ta wyrażająca się w gwałtownych gestach skoncentrowanych na użyciu broni – stała się częścią fantastycznie wiarygodnych reprezentacji *americanité*²⁵.

i aktoreczka (Chicago Joe and the Showgirl). Zarówno historia, jak i skandal, który jej towarzyszył, pojawiły się przy okazji historii i skandalu otaczającego *Urodzonych morderców (Natural Born Killers 1994)*. Źródło tego rezonansu leży częściowo w przesadnym spełnieniu oficjalnych lęków przed „seksualną przestępczością”, wynikających z pierwszego bezpośredniego doświadczenia przez Brytyjczyków amerykańskiej kultury popularnej. W 1943 roku specjalnie badanie zlecone przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych wykazywało, że „dziewczyny zabierane do kina, które kopiują strój, sposób uczesania, sposób bycia hollywoodzkich gwiazd, [...] nagły napływ Amerykanów, którzy mówią jak w filmach, rzeczywiście żyją w magicznym świecie i mają mnóstwo pieniędzy, od razu wchodzi do głów dziewczyn. Stosunek Amerykanów do kobiet, ich skłonność do sprowadzenia dziewczyny na złą drogę, do wyolbrzymiania, przechwalania, zachowywania się rozrzutnie i ekstrawagancko, pomaga im stać się najbardziej atrakcyjnymi partnerami. W dodatku ‘wyłapują’ oni dziewczyny łatwo, i nawet stosunkowo zwykła i nieatrakcyjna dziewczyna dostaje szansę”. Cyt. za J. Costello, *Love, Sex and War: Changing Values 1939–1945*, Collins: London 1985, s. 281.

²⁴ R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, Penguin: Harmondsworth 1958, s. 213. Dla Hoggarta, podobnie jak dla Orwella, główną ofiarą tego „lśniącego barbarzyństwa” była kultura młodzieży brytyjskiej klasy pracującej, tak zwanej *juke-box boys*, którzy spędzali wieczory w „ostro oświetlonych barach mlecznych”, ubrani w coś udającego „trzyćścio-we garnitury (*drape suits*), krawaty w obrazki i po amerykańsku wyluzowani”, „w znacznym stopniu żyjąc w świecie mitów złożonym z kilku prostych elementów, które biorą za amerykańskie życie”. *Ibidem*, s. 203.

²⁵ Brytyjska krytyka kulturowa nieczęsto martwiła się krajową poetyką przemocy. Brytyjska przemoc wydawała się raczej rozumiana jako forma psychopatologii, najczęściej identyfikowana jako element gatunku horroru – w kontekście form fikcjonalnych chodziło tu o wytwórnię Hammer oraz o wykorzystywanie znanych historii przemocy seksualnej (jak historia Kuby Rozpruwacza czy zabójstwa Moorów). Przeciwnie krytycy kultury amerykańskiej – tacy jak na przykład Robert Warshow – dokonali przynajmniej wstępnego rozpoznania poetyki przemocy. R. Warshow, *The Immediate Experience*, Doubleday: New York 1962.

Ograniczenia hollywoodzkiego Kodeksu Produkcji Filmowej w jawnym przedstawianiu zachowań seksualnych oraz nacisk na „kompensację wartości etycznych” sprawiły, że europejscy cenzorzy zwracali większą uwagę na amerykańską przemoc niż na seks. Niebezpieczeństwo społecznych zaburzeń płynące z naśladownictwa stanowiło częste uzasadnienie dla cenzurowania przemocy w amerykańskich filmach²⁶. Jak zwykle obawiano się wynaturzonej reakcji na „realizm” ze strony nieuspołecznionych widzów, stanowiących paradygmat „trudnej” młodzieży. Chodziło o czytelników Orwellowskich „jankeskich czasopism”, którzy podobnie jak Elizabeth Jones częściowo zamerykanizowali się w stosowanym języku i moralnej perspektywie²⁷. Dla brytyjskich krytyków amerykanizacji naśladownictwo istnieje bowiem na dwóch poziomach: na tym, który Trevelyan nazywa „niebezpieczeństwem symulacji i imitacji” – na przykład ze strony *teddy boys**** oglądających *Dzikiego* (*The Wild One*, 1953) – oraz tym polegającym na formalnym naśladowaniu amerykańskich treści, co było *de facto* inną postacią tej samej rzeczy, ale najwyraźniej niosło ze sobą o wiele większe niebezpieczeństwo kulturalnego zakażenia, myliło bowiem fikcję z realizmem.

Gdy w 1948 roku brytyjska wytwórnia Renown sfilmowała *Nie ma orchidei dla panny Blandish*, przez brytyjskich krytyków prasowych film został potraktowany jak kulturowa ohyda. Był to przykład jednego ze sporadycznych zbiorowych ataków moralnego oburzenia. C. A. Lejeune w „Observer” stwierdziła, że „czuła wstyd, będąc zmuszona napisać, że ten odpychający kawałek pracy [...] powstał w Anglii. Świącie wierzy jednak, że nigdy nie pojawi się pomysł eksportowania go za granicę; przynajmniej zostawmy naszą hańbę wewnątrz kraju”²⁸. Komentarze Lejeune powtarzano we wszystkich recenzjach prasowych, a kilku krytyków

²⁶ Na przykład we wczesnych latach 50. seria doniesień z europejskich komisji cenzorskich wyrażała zaniepokojenie przedstawieniem przemocy i zbrodni w filmach amerykańskich. W 1954 roku Ambasada USA w Oslo odebrała „podziękowania” za to, że norweska cenzura filmowa zakazała *Dzikiego*, ponieważ „przedstawia on praktycznie wszystkie stereotypowe wyobrażenia na temat Ameryki, które podkreślają nasi wrogowie, takie jak na przykład to, że jesteśmy niekulturalni, niegrzeczni, pompatyczni, niecierpliwi, swawolni i uzależnieni od zbiorowej przemocy”. Cyt. za: P. Swann, *The Little State Department: Washington and Hollywood Rhetoric of the Postwar Audience*, [w:] *Hollywood in Europe*, D. W. Ellwood, R. Kroes, Amsterdam University Press: Amsterdam 1994, s.190.

²⁷ Ten „Inny Widz”, figura błędnej interpretacji, przypomina archetyp argumentu cenzury i – podobnie jak we wczesnych latach kina – jest często przywoływany we współczesnych debatach na temat regulacji telewizji i kontrolowania rozpowszechniania pornografii. Była to również ważna postać w elitarystycznej krytyce kultury popularnej. Często identyfikuje się go z z dzieckiem, postacią, w stosunku do której idea moralnej opieki może być bezproblemowo rozwinięta. Zasadniczą cechą jego percepcji świata jest jego niezdolność do dyskryminowania fikcji.

²⁸ C. A. Lejeune, „Observer” 1948, 18 April.

nazwało film hańbą brytyjskiego przemysłu filmowego²⁹. Nawet „Monthly Film Bulletin” opisał go jako najbardziej obrzydliwy pokaz brutalności, perwersji, seksu i sadyzmu, jaki kiedykolwiek wyświetlono na ekranie. Potępiono też Brytyjską Komisję Cenzorów Filmowych (BBFC) za przeoczenie i zezwolenie na publiczne projekcje tej potworności³⁰. W „Sunday Times” Dilys Powell napisała swoją recenzję jako *List do cenzury*, w którym zielone światło dla *Nie ma orchidei*... przeciwstawiła wielu z wcześniejszych negatywnych rekomendacji dokonanych przez BBFC. Ironicznie sugerując, że obowiązki Komisji polegają na ocaleniu jej i innych widzów przed złym wpływem kina, pisała, iż „jeśli musicie już zabraniać stawiania poważnych, kształcących pytań o ludzki charakter i naturę żywego świata, obrońcie widzów także przed durnymi obrzydliwościami”. Jako alternatywę proponowała Komisji, by dodała do listy swoich certyfikatów: „U” jako uniwersalny, „A” dla dorosłych (*adult*), „H” dla filmów przerażających (*horrific*) jeszcze jedna kategorię: „O” dla obrzydliwych (*disgusting*). Jakkolwiek propozycja Powell, by rozszerzyć system klasyfikacji, nie była ironiczna, wskazuje ona na nadzorczą rolę, którą krytycy objęli w stosunku do cenzury. Chociaż początkowo Komisja zareagowała na publiczne oburzenie własnym protestem: „nie wiemy, skąd to podniecenie, [...] o ile nam wiadomo, jest to normalny film gangsterski, nie bardziej brutalny niż wiele wyprodukowanych w Hollywood”. Później jednak jej szef, sir Sidney Harris, publicznie przeprosił Ministerstwo Spraw Wewnętrznych za niewystarczającą ochronę publiczności. Ton wypowiedzi krytyków sugeruje, że podniecenie wynikało z przekroczenia kulturowych granic w naśladowaniu „kultury amerykańskiej”. Tom Dewe Mathews twierdzi, że *Nie ma orchidei dla panny Blandish* cofnął zegar brytyjskiej krytyki filmowej o dziesięć lat³¹.

Obecnie jest czymś w rodzaju krytycznej ortodoksji argument, iż – wbrew Orwellowi i Hoggartowi – wpływ amerykańskiej kultury popularnej na jej europejskich konsumentów jest pozytywny, przynajmniej w takim sensie, że zapewnia repertuar kulturowych stylów i zasobów możliwych do wykorzystania, aby ukrócić kulturową hegemonię tradycyjnych elit³². Niezależnie od tego, w jaki sposób argument ten funkcjonuje (jako taktyka w politycznej obronie studiów

²⁹ Milton Shulman w londyńskim „Evening Standard” nazwał to „kompromitacją brytyjskich filmów”, zaś Leonard Mosley w „Daily Express” (1948, 16 April) „paskudną i odrażającą hańbą brytyjskiego przemysłu filmowego.”

³⁰ D. Powell, *A Letter to the Censor*, „Sunday Times” 1948, 18 April.

³¹ J. C. Robertson, *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action, 1913–1975*, Routledge: London 1989, s. 96, 92; J. C. Robertson, *The British Board of Film Censors: Film Censorship in Britain, 1896–1950*, Croom Helm: London 1985, s. 174, T. D. Mathews, *Censored*, Chatto&Windus: London 1994, s. 122.

³² T. Bennett, *Popular Culture and Hegemony in Post-War Britain*, [w:] idem, *Politics, Ideology and Popular Culture*, Milton Keynes: Open University Press 1982, s. 2.

nad kulturą amerykańską), stanowi on również lustrzane odbicie stanowiska elit, które chciały przeciwstawić się wtargnięciu kultury amerykańskiej. Potwierdza wszak, że ich obawy nie były bezzasadne. Powojenne „równanie w dół” – demokratyzacja kulturowych wartości spowodowana przez amerykańizację – zdestabilizowało założenie o moralnej i estetycznej różnicy, wspieranej przez reżim cenzury i krytykę, a więc przez instytucje odpowiedzialne za ludowy gust.

W 1964 roku sekretarz BBFC John Trevelyan zadeklarował, że nie może dłużej „przyjmować odpowiedzialności strażnika moralności” oraz zakazywać projekcji filmów ukazujących „zachowanie sprzeczne z akceptowanym kodeksem moralnym”³³. Jednak lekkie obyczaje były również kwestią kulturowej dystynkcji, a aproba dla filmów o „prawdziwej wartości artystycznej” była znacznie częstsza niż w przypadku filmów „realizowanych wyłącznie dla zysku”. Sądy wartościujące ukryte w tym rozróżnieniu były kluczowe dla narastającej liberalizacji brytyjskiej cenzury w drugiej połowie lat 60. Zmiany te zachodziły równolegle, ale nie w bezpośredniej relacji do likwidowania kodeksu Haysa i wprowadzenia w 1968 roku systemu klasyfikacji Motion Picture Association of America (MPAA). Daleki od zadowolenia z – porównywalnego do brytyjskiego – systemu ocen MPAA Trevelyan wyraził swoje głębokie zaniepokojenie dokładnie wtedy, gdy mógł być już narzucony większy stopień międzynarodowego ujednolicenia w klasyfikacji treści filmów, a dystans między dwoma systemami został umocniony³⁴. Zgodnie z zadaniem utrzymania kulturowej różnicy jako formy moralnej wyższości BBFC zastosowała inny rodzaj ograniczeń dla tego samego materiału, szczególnie dla reprezentacji przemocy. To, co w roku 1967 zostało okrzyknięte mianem Nowego Kina Amerykańskiego (*New American Cinema*), przez brytyjskich krytyków scharakteryzowane zostało jako Nowa Przemoc Hollywoodu, często interpretowaną jako symptom Wietnamu, zamachów i publicznego zainteresowania mafią, wzbudzonego przez zabójstwa popełnione przez Charlesa Mansona (stanowiące wachlarz odrealnionej amerykańskiej przemocy)³⁵.

Rezygnacja z kodeksu Haysa pozwoliła ponownie zaklasyfikować niektóre z hollywoodzkich filmów jako sztukę, pozwalając im na ucieczkę od restrykcyjnych tematycznych ograniczeń kultury amerykańskiej. Jednak reklasyfikacja ta odrzucana była przez szereg obronnych strategii cenzury i krytyki, które przypisywały przemoc kulturze amerykańskiej, aby w ten sposób zapewnić sobie moralną wyższość. Ponieważ fiksjacja ta postrzegana była nie tylko jako wątpliwa, ale również jako zaraźliwa, nadzór krytyków nad granicami smaku postrzegany był jako kwestia kulturowej różnicy tak samo jak artystycznej akceptowalności, a tych dwóch połączonych argumentów używano jako narzędzia dla odróżnienia Hollywoodu od jego alternatyw.

³³ Cyt. za T. D. Mathews, *Censored...*, s. 174.

³⁴ Cyt. za G. Phelps, *Film Censorship*, Victor Gollancz: London 1973, s. 55.

³⁵ A. Walker, *National Heroes*, Harrap: London 1986, s. 24.

Tam gdzie MPAA było krytykowane za zasadniczo ilościowe podejście – za „nawyk liczenia sutków i czteroliterowych słów, który pomagał w podjęciu decyzji o ocenie”³⁶ – instytucja BBFC opierała się na osądzie subiektywnym. Sztukę odróżniano od komercji na podstawie nieokreślonego pojęcia integralności. Mogłoby ono mieć zastosowanie w temacie estetycznej organizacji filmu lub w kwestii osobowości twórcy, najczęściej okazywało się jednak oceną moralnej powagi danego dzieła. Pytanie o moralną powagę było głównym tematem debaty między cenzurą i krytyką filmową, jaka odbyła się w 1971 roku wokół dystrybucji *Nędznych psów* (*Straw dogs*, 1971) w specyficznie brytyjskich ramach ustanowionych przez tradycję krytyki kulturowej, reprezentowanej przez Hoggarta i Orwella.

Podobnie jak w przypadku *Nie ma orchidei*..., kontrowersje wokół *Nędznych psów* zostały zapoczątkowane i do pewnego stopnia podniesione nie przez cenzorskie lobby, ale przez krytyczną recepcję filmu, a kontekst cenzury w znaczącym stopniu ukrywał antyamerykańskie obawy o pozycję. Tym, co spłotło debatę wokół *Nędznych psów* z tą na temat brytyjskiej wersji *Nie ma orchidei*... był obecny w tych dziełach wątek przekraczania granic narodowych kultur. Obydwa filmy ewidentnie skażone były amerykańskim wpływem oraz go przedstawiały. Fabuła *Nędznych psów* sama w sobie przedstawiała swojego rodzaju amerykańską inwazję: w prowokacyjnym najeździe Davida Sumnera na kornwalijski pejzaż, który spowodował rozprzestrzenienie się tam amerykańskiej wrażliwości na przemoc. W powszechnej interpretacji tego filmu Amerykanin, sam postrzegający się jako człowiek pokoju, brzydzący się brutalnym społeczeństwem, w którym żyje, przyjeżdża do Anglii częściowo by uciec, częściowo by odizolować się od przemocy. Odkrywa jednak, że przemoc skrywa się w nim samym³⁷.

Chociaż BBFC deklarowała, że w przeważającej części film będzie „bardzo przyjemny i w rezultacie chętnie oglądany”, opinia prasy była zdecydowania jałdowita. Polegała na określaniu filmu jako obrzydlistwa: „brutalny, okrutny, sadystyczny, odpychający”, „niepotrzebnie obsceniczny”, „śmieszny, pretensjonalny, w istocie bardzo nieprzyjemny, zarówno artystycznie jak i moralnie”³⁸. Podobnie jak przy okazji *Nie ma orchidei*... krytycy skierowali swoje obrzydzenie przeciwko cenzorskim standardom: „w kontekście tak okrutnego i poniżającego filmu gdzieś musiało zajść zaburzenie osądu. Zezwolenie na publiczną projekcję tego czegoś w obecnej formie jest równoznaczne z zaniedbaniem zawodowego obowiązku”³⁹. Atak na standardy cenzorskie poszedł dalej w grudniu w liście

³⁶ S. Farber, *The Movie Rating Game*, Public Affairs Press: Washington, D.C. 1972, s. 89.

³⁷ T. Milne, „The Times” 1971, 26 November.

³⁸ Cyt. za: T. D. Mathews, *Censored...*, s. 200; A. Thrirkell, „Daily Mirror” 1971, 26 November; M. Hinxman, „Sunday Telegraph” 1971, 27 November; P. Gibbs, „Daily Telegraph” 1971, 26 November.

³⁹ A. Walker, „Evening Standard” 1971, 25 November.

z „The Times” podpisanym przez trzynastu piszących dla krajowej prasy krytyków filmowych, twierdzących, że film jest „wątpliwy w intencjach, przesadny w efekcie i może się przyczynić do publicznego zainteresowania skutkami kinowej przemocy”⁴⁰.

Na jednym poziomie debata dotyczyła quasi-legalnej granicy między sztuką a rozrywką, gdzie sztuka nadmiaru jest formą społecznej krytyki, a gdzie nadmiar rozrywki staje się formą kulturowego upodlenia. Większość krytyków uważała *Nędzne psy* za zbyt ofensywne, a ich brutalność za nieuzasadnioną, ponieważ brakowało w nich moralnej pewności, której wymagali od kultury popularnej (objawia się tu upodobanie Orwella do „wyraźnego podziału na dobro i zło w niewyszukanej fikcji”⁴¹). David Robinson twierdził na przykład, że ekstremalna przemoc może być usprawiedliwiona, gdy w zamyśle „ma wzbudzić wstręt przeciw przemocy”⁴². Ale dwuznaczność *Nędznych psów*, złożoność ukazanego w nich nadmiaru, uczyniła je problematycznymi. Nieobecność alegorycznego pleneru spowodowała natomiast brak dystansu wobec niejednoznaczności. Jako „amerykański reżyser [...] szanowany za swoje westerny”, Peckinpah może być wprawdzie zaliczony do technicznych wirtuozów, ale tematyczna złożoność jego filmów nie przekonuje brytyjskich krytyków w kwestii jego autorskości (*auteurism*)⁴³. Derek Malcolm wysnuł wniosek, że „to jest po prostu genialnie zrobiony, a jednak absolutnie zły film”. Nawet najbardziej sympatyzujący z recenzentów twierdzili, że „widz jest niepotrzebnie dręczony, jednak nie bardziej uświadamiany niż czytelnik gazetowego artykułu, sprawozdającego horror w rodzaju zabójstw Moorsa”⁴⁴.

Obecna wśród krytyków retoryka „prawdopodobieństwa” i „infekcji” sugerowała, że filmowa transgresja było do pewnego stopnia kwestią gatunkową. Dla Malcolm’a był to nieodpowiedni, przerażający film, „przehammerowany Hammer”. Znacznie częściej recenzenci twierdzili, że *Nędzne psy* łatwiej byłoby zaakceptować, gdyby były westernem, wówczas nadmierne epatowanie przemocą byłoby czytelnie alegoryczne. Ponieważ zaś film był zdaniem wielu po prostu wulgarny – bez rozróżnienia „na wiejski bar i zachodni *saloon*” – jako dowód przytaczano, że reżyser w gruncie rzeczy w ogóle nie wiedział, gdzie był⁴⁵. *Nędzne psy* pogłębiają to pomieszanie kategorii, nie wywiązując się z obowiązku „realizmu”, który najwyraźniej dosłownie łączy się z terytorium, jak gdyby recenzenci

⁴⁰ „The Times” 1971, 17 December.

⁴¹ G. Orwell, *Decline of...*, s.76.

⁴² D. Robinson, „Financial Times” 1971, 26 November.

⁴³ P. Gibbs, „Daily Telegraph” 1971, 26 November.

⁴⁴ D. Malcolm, „Guardian” 1971, 25 November; T. Milne, „The Times” 1971, 26 November.

⁴⁵ A. Walker, „Evening Standard” 1971, 25 November.

„szukali dokumentalnej prawdy o poszczególnych częściach Anglii”⁴⁶. Ten argument oczywiście mógł funkcjonować w Wielkiej Brytanii. Krytycy *Nędznych psów* z innych krajów – w większości oczywiście ze Stanów Zjednoczonych – byli wolni od troski o dokładność akcentów. Zamiast tego zwracali uwagę na przykład na wykorzystanie przez Peckinpaha „ponurych monochromów kornwalijskiej wsi dla zbudowania samowystarczalnego świata obojętnej grozy”⁴⁷. Ale brytyjskie recenzje na przykład *Dzikiej bandy* (*The Wild Bunch*, 1969) w równie w niewielkim stopniu bazowały na historycznej i etnograficznej dokładności przedstawień Meksyku. Działo się tak jednak dlatego, że Meksyk nie był tu Meksykiem, lecz alegorycznym krajobrazem.

Miesiąc po *Nędznych psach* swoją londyńską premierę miała *Mechaniczna pomarańcza* (*A Clockwork Orange*, 1971). Te dwa filmy były niemalże automatycznie łączone w cenzorskich redakcjach, a przeciwstawiane przez krytyków, którym Stanley Kubrick i Peckinpah dostarczyli niemal doskonałej skali porównawczej. W ocenie BBFC „Kubrick użył muzyki, stylizacji i innych umiejętności [...] z sukcesem dystansując publiczność od przemocy [...], utrzymując rezultat w dopuszczalnym granicach”⁴⁸. Wątek ten był podejmowany przez wielu krytyków, którzy nie uważali przemocy ani za infekującą, ani za obrzydliwą, ale za wspańiale wyobcowującą, będącą właściwym sposobem uchwycenia tematu. Ponadto film Kubricka jasno wyartykułował tezy dotyczące dehumanizującego wpływu przemocy, czego Peckinpah nie uczynił⁴⁹. Co jednak istotniejsze dla dyskusji nad krytyką antyamerykanizmu, *Nędzne psy* działały się w wyobrażonej wersji Wielkiej Brytanii, wykorzystanej jako miejsce dla wyrażenia uniwersalnej amerykańskiej mitologii. Rozpoznawalne brytyjskie otoczenie z *Mechanicznej pomarańczy* było natomiast, przynajmniej przez krytyków, odbierane jako udany, eksportowalny, alegoryczny krajobraz uniwersalnych znaczeń. Krytycy dokonali kategorialnego rozróżnienia między tymi dwoma filmami i obwinili *Nędzne psy* za gromy spadające na *Mechaniczną pomarańczę*. Jednak estetyczny podział, którego dokonali, nie przekonał osób dzielających mniej zniuansowane obawy przed pragnieniem naśladowania. Mimo estetycznego dystansu, *Mechaniczna pomarańcza* oskarżana była o inspirowanie przestępstw „naśladowczych”. Ukazana w niej angielska przemoc była najwidoczniej zbyt rozpoznawalna, szczególnie w zachowaniu młodych mężczyzn przyprawdzanych do sądów⁵⁰. Chociaż *Nędzne psy* wydawały się uj-

⁴⁶ Ch. Barr, *Straw Dogs, A Clockwork Orange and the Critics*, „Screen” 1972, No. 2, s. 21.

⁴⁷ J. Cocks, „Time” 1971, 20 December.

⁴⁸ Raport „Evening Standard”, cyt. za: Ch. Barr, *Straw Dogs...*, s. 27.

⁴⁹ Barr wskazał też jednak na ironię, iż *Nędzne psy* wprowadziły w życie tezę o przemocy, którą artykułowała *Mechaniczna pomarańcza*. Ch. Barr, *Straw Dogs...*, s. 20.

⁵⁰ W sentencji wyroku w „sprawie *Mechanicznej pomarańczy*” w 1973 roku, sędzia Sądu Koronnego Manchesteru wyraził nadzieję, że „lubieżne stworzenia, które wydają

mować ze szczególną wyrazistością angielski niesmak powodowany zepsuciem przyniesionym przez amerykańską kulturę w angielski krajobraz pasterski, to wyobrażony obraz Kornwalii gwarantował przynajmniej, że brak „realizmu” nie wzbudzi obaw o naśladownictwo.

Z angielskiego przełożyła Monika Murawska

Przypisy tłumacza

- * Oryginalny: *Cleft Chin Murder*, czyli „zabójstwo dolka w brodzie”; nazwa wzięła się od ofiary, taksówkarza posiadającego podbródek z dolkiem pośrodku.
- ** *Gun moll* – kobieta towarzysząca gangsterom, często sama posługująca się bronią podczas rozbojów, *gun* – broń, *moll* – pochodzi od imienia Molly używanego często na określenie prostytutki (funkcjonowało w Anglii od ok. XVII w.).
- *** *Teddy Boys* – młodzieżowa subkultura powstała w Wielkiej Brytanii na początku lat 50. Jej członkowie nosili charakterystyczne, dandysowskie w stylu, kosztowne stroje, mimo iż wywodzili się z niższych warstw społecznych. Pod koniec lat 50. uformowało się wśród nich wiele grup, które prowadziły awanturniczy tryb życia i dokonywały rozbojów.

się dominować w tym, co dziś nazywa się show-biznesem, będą zarabiać na życie z większym szacunkiem, zamiast kosztem przyszłych ofiar podżegać młodych ludzi do przemocy, [...] moim zdaniem, przypadki takie, jak twój, stanowią argument na rzecz powrotu do jakiejś formy cenzury tak szybko, jak to możliwe”. Cyt. za: G. Phelps, *Film...*, s. 281.